

近世・近代の掛軸における画題と表具形式についての考察

丹羽 秋子

一、はじめに

日本の絵画の展覧方法には表具・表装という手段が使われており、掛軸をはじめ巻子や屏風など、さまざまな形態と形式がある。そして、多種ある表具の中でも、掛軸はとりわけ数多くの形式があり、他の表具とは一線を画している。掛軸は時代ごとに文化と共に、形式を整えながら発展してきた。その多様な表具形式は画題と非常に密接に結びついていると考えられ、また、どのように飾るかという室礼飾りとも関わりが深い。これらは、掛軸が長い歴史を持つだけではなく、多くの時代性を含み、様々な人々の意識が混ざり合った文化の一つの形であることを示している。

現在、掛軸の形式は、大きくは裱補形式、幢補形式、輪補形式の3つがあり、それぞれ真、行、草に対応する。またこれとは別に、文人表具と総称される形も複数存在している。それらの模式図を【資料1】に示す。これらの形式は、たとえば礼拝される対象としての神仏画は裱補形式、花鳥画など一般的な画題は幢補形式、主に茶の湯に使用される禅画や茶人の書画は輪補形式、文人画は文人表具など、それぞれ画題に相関していることがいわれている⁽¹⁾。しかし、実際の表具資料に基づく調査は殆どされておらず、その実態は明らかにされていない。そこで、本研究ノートでは表具の基礎研究として、江戸中期から後期までと、明治以降の近代に分け、画題と形式の相関性を概観するため、次の二つの実態調査を行った。

- 1) 大正から昭和前期の売立目録の掲載掛軸
- 2) 近代画家の掛軸

近代を中心としたのは、画題との相関性や、本紙との裂取りの調和などに対する意識が、現在いわれるような形へと転換した時期であると考えられるから

である。この実態調査の結果を通して、掛軸の画題と形式の相関を改めて見直し、そこに込められた意識についての考察を行う。

二、絵掛軸の画題と形式

(一) 大正期から昭和前期の売立目録の調査

調査は大正四年(一九一五)から昭和十四年(一九三九)にかけて行われた売立目録の中で、京都の旧家を中心に、目録冊数合計20冊に掲載されていた絵掛軸合計1423幅の画題と形式を抽出した⁽²⁾。これら売立目録に掲載されていた画家172人の内、133人が江戸時代(一六〇三年以降)の人物である。更にこの中でも江戸中期から後期にかけての人物が99人含まれており、全体の半数以上を占めていた。すなわち、絵画の多くは江戸時代の中期以降に制作され、売立が行われた大正から昭和前期まで、室礼調度具として代々受け継がれ、使われてきたものである。

はじめに、掛軸にされる絵画の画題の傾向を見る為、19種の画題に分けた⁽³⁾。これについては、たとえば長閑な田園風景や漁のための舟が一つ描かれた浜辺の様子などを描いた作品は「風景」に、作品タイトルに季節が入り、内容もそれを表した風景や風俗である場合は「四季」に分類した。故事は「物語」として数えられるが、ここでは歴史的故事は「故事」として、また民話の類は「物語」としている。ほか、「龍虎」は三幅対の左右幅や二幅対として描かれることが多く、陰陽道では東西を司る神獣であり、室礼の方角を左右する画題であることから、数こそ多くなかったものの、独立した画題とした。

この19種類の画題を一覧すると(図1)、山水画が最も多く340幅あり、これは全体の約24%を占めている。次の花鳥画になると146幅と約10%程度に留まり、以下、ほとんどが全体の10%からそれを下回っている。

次に形式別として、裱補、幢補、輪補の三形式をそれぞれ二段と三段に分け、また文人表具を袋表具、丸表具、明朝表具に分け、柱隠や変わり表具などをその他として整理した(図2)。なお、文人表具で一文字・筋が廻っているものは本袋・本丸・本明朝表具として数えた⁽⁴⁾。この形式別では、文人表具の一つである袋表具が542幅と全体の約38%、また次の幢補三段形式は413幅と約29%あり、どちらもある程度まとまった数で見られた。三番目以下は一気に数が減少し、文人表具である丸表具145幅、本袋表具104幅が10%以

下、それ以外の形式は全体の5%以下に留まった。これを裱補・幢補・輪補の三形式と文人表具の対比で見ても、幢補形式が44.5%、文人表具が81.9%幅で約58%あり、ほとんどが文人表具か幢補形式のどちらかである。文人表具が多くなった理由の一つは、既に述べた画題別の傾向で山水画が最も多かったことがあげられる。しかし、文人表具の数は山水画の数を越えており、文人画以外の画題であっても、多くが文人表具で装丁されている。

最後に、形式を大きく裱補・幢補・輪補の三形式と文人表具、その他に分けて、画題と形式の相関性を一覧にした。グラフではなく表にしたのは、総数の少ない画題に於いては、グラフの判読が難しくなるためである。ここでは、殆どの画題で文人表具と幢補形式が多く見られた(表1)。ただ、山水画だけは多くの文人表具で、340幅中261幅、全体の約77%を占めている。幢補形式は52幅で全体の約15%に留まり、また輪補形式も25幅と全体の約7%に過ぎない。山水画に対して「文人」という意識が強く表われた結果となっている。次の花鳥画では146幅中、文人表具が75幅、幢補形式が63幅となっており、山水画で見られたほどの差はなく、画題の性質によって形式が変わっている様子が窺える。ここでの輪補形式は6幅と極めて少ない。しかし、次の風俗画題137幅では輪補形式は23幅含まれており、これは一画題の数の多さと、輪補形式が含まれている数は関係がないことを示している。つまり、輪補形式の全体数は決して多くないが、その中でも多少画題に左右されているといえる。同時に、幢補形式は文人画題であろうと、いずれの画題においても大体30%〜40%の割合で含まれており、画題との相関をあまり感じさせない⁽⁵⁾。以下に続く画題でもほとんどが文人表具、幢補形式、輪補形式という順番で、大体似たような傾向が見られた。

(二) 近代画家の絵掛軸の調査

調査は現在も続けており、横山大観を中心とした明治、大正から昭和期に活躍した近代日本画家による絵画作品を対象としている。今回は暫定的に、画家28名、270幅の調査結果を用いて、掛軸に装丁された近代絵画の画題、形式、相関性を一覧する⁽⁶⁾。

まず、調査掛軸の画題の傾向を見るため分類を行ったところ、16種⁽⁷⁾になった。近代絵画の特徴として、本紙に描かれている絵とその題名が直結しない

作品が多数あるが⁽⁸⁾、たとえば一見風景に見られる作品でも、その題名で具体的に作品を特定する要素、地名や人物名が見られるものについては「名所」や「人物」へ入れた。また、合戦などの歴史的一場面を描いたものは典拠となる書籍があるため、「物語」とし、いわゆる美人画と呼ばれる、主に女性を描いた作品は「風俗」として数えた。

この16種の画題を整理したところ、風俗を描いたものが53幅と多く見られた(図3)。ただ、全体数では20%程度に留まっており、続く風景、人物、神仏も約10%で肩を並べ、以下ゆるやかに減少していく。調査総数に違いはあるが、表自体は(図1)売立目録調査の画題別と似たような形をしており、近代以前・以降で好まれる画題が変化したことが見て取れる。

続いて、先程の売立目録と同様に近代画家の掛軸を形式別に整理した(図4)。ここでは、幢補3段形式が270幅中218幅、80%以上となり、売立目録で多く見られた袋表具は次点とはなっているが11幅で4%に留まった。文人表具でまとめると30幅と11%程度で、輪補形式に至っては現在の所1幅だけしか見られない。

最後に、裱補・幢補・輪補の三形式と文人表具、その他に分けて、画題と形式の相関性を一覧にしたところ(表2)、やはり全ての画題で幢補形式が多かった。まず風俗画だが、53幅中45幅、85%が幢補形式で、残りは文人表具となっている。続く風景画31幅は全て幢補形式で、人物画も29幅中26幅が幢補形式である。ただし、神仏画には明確な特徴がでており、28幅ある中で13幅が裱補形式となっている。また、今回は図表として示していないが、幢補形式の内訳を真・行・草で分けると、12幅ある中の9幅が最も格の高い行の真形式となっており、他の一般画題とは違う特殊性が表れているといえる。現在のところ、幢補形式が80%以下を切るのはこの神仏画と、11幅中7幅が幢補形式、4幅が文人表具である山水画だけであるが、こちらは調査数があり多くないため、今後精査して見て行く必要がある。

三、掛軸の画題と表具形式に込められた意識についての考察

(一) 売立目録の絵掛軸

売立目録では、画題では山水画が、形式では文人表具が最も多く、画題と形式の相関でも殆どの画題、とりわけ山水画に文人表具が多く見られた。まず画題

についてだが、これは作品が生まれた江戸中期から後期、煎茶を伴う文人趣味の流行、文人画が好まれ盛んに制作された時代にあつて、山水画の掛軸が広く普及していたことが挙げられる。他の画題の作品よりも入手が容易、かつ、日常や煎茶の室礼調度具として購入すべき基本の画題の一つだったことから、売立が行われた大正期から昭和前期まで滅失することなく残りやすかつたのであろう。実際、調査したどの売立目録でも山水画は必ず1幅以上は見られ、50%以上を占める売立もあつた⁽⁹⁾。これらの画題で、2番目に多く見られた花鳥画から以下風俗画、花木画、吉祥画と続いたが、この4つの画題に数量的な大きな差はなく、またいずれも季節や季節と結びついた祝事の画題であることから、今日いわれる「季節によつて掛軸を掛け換える」という季節感を取り込んだ室礼の考えが、絵画が制作された江戸中期からあつたことが推測される⁽¹⁰⁾。こうした季節感の飾りの規範が出来た室町期には見られず、管見の限り江戸時代初期の茶の湯の場にも見られない。

このように文人表具が多くなつた背景には、山水画が多かつたということだけでなく、この文人趣味の流行によつて文人表具を日常の室礼に使うことが定着したこと、売立が行われた時代も依然として煎茶が流行していたことがある。また、文人表具は三形式の形式外に位置づけられていることも理由の一つとして挙げられる。表具が関わるいずれの文化の中でも、文人表具は自由で格式がないからこそ、旧家で好んで使われる書画の形式として広く普及していったのだらう。ただし、山水画題以外では幢補形式も文人表具に次ぐ数が見られ、この山水画題を含めても、ほとんどの画題で30%〜40%ほど含まれていた。このことから、文人表具の自由さが好まれた反面、やはり格式的なものも厳然とあり、幢補形式も広く使われていたと考えられる。裱補形式は2幅見られた内の1幅が神仏画、1幅が道釈画となつていた。これは神仏画の形式とされているが、ここでいわれる神仏画とは、単純な画題のことを指すのではなく、礼拝を目的とした本紙を意味する。47幅ある神仏画で裱補形式が1幅しか見られなかつたことは、礼拝対象とすべき画題の絵であっても、本紙の性質、画風や画家の格が形式選択の際に大事にされたことを示している。この画題の表具形式がほとんど文人表具と幢補形式だったのは、近代以前の神仏画は、礼拝と日々の飾り、二つの性質が表裏一体となつた、身近で親しみのある画題だったからであらう。この売立目録で見られた神仏画における掛軸の形式、裱補・幢

補・文人表具を【資料2】にまとめた。幢補形式は全体の数自体が少なかつたが、風俗画や花木画などに多く、花鳥画や吉祥画などでは少ない傾向にあり、画題によつて増減している様子が見られた。茶の湯の掛物としては幢補形式に加えて幢補形式も使われるが、幢補はより茶の湯と直結した形式であるため、このように季節感がある、控えめな画題に寄つた結果となつたものと考えられる。

(二) 近代画家の絵掛軸

近代画家の絵掛軸調査では、現在のところ画題では風俗画が、形式では幢補形式が最も多く見られ、また画題と形式の相関でも全ての画題でこの幢補形式が多く占めていた。画題については、調査を始める前は、売立目録で見られた山水画や花鳥画、風俗画など近代以前に多かつた画題は、近代絵画では少なくなるのではないかと思われたが、今のところは花鳥画が少ない程度である。ただ、その絵の内容には変化が見られ、たとえば最も多く見られた風俗画であれば、虫売りの姿や朝涼みに歩く少女の姿など⁽¹¹⁾より日常的な視線の絵が多く、生活をする人々やその内面を描き出すべく、新たな表現方法で描く取り組みがなされていた。またこの風俗画は他の画題と比べると、季節行事、市井の人々の生活など、そこに含まれる内容に広がりがある。このことから、各画家個人が得意とする画題がある中でも、共通して描かれ易い画題として、様々なバリエーションがある風俗画が多かつたと考えられる。

形式は幢補形式が殆どとなつたことには、描かれた絵画に対し、画家の格意識による形式性が存在していることを示しており、そこには売立目録で多数見られた文人表具との明確な違いが表れている。文人画家の画家としての格意識は極めて低く⁽¹²⁾、そしてこれが、格式がなく、あくまでも自由な表具様式という文人表具そのものの特徴にもなつている。近代画家は、自らが画家であるという確固とした自我があり、そうした自我でもって描いた作品を装丁する際に、自由な文人表具ではなく、格がある三形式が選ばれたことだらう。そして、作品が礼拝や茶の湯を対象とした画題でないため、三形式ある中で裱補形式や幢補形式ではなく、幢補形式となつたものと考えられる。また、画家の自我の強さが掛軸の形式決定に影響を及ぼしているのなら、掛軸のデザイン面も考慮されていたのではないだろうか。明治時代流行していたといわれる文人表具は⁽¹³⁾、いずれも形が簡略であるし、かといつて裱補のように本紙周りを裂が幾重にも

取り囲むと重厚になりすぎるが、輪補形式のように柱が細いと今度は軽くなりすぎる。重すぎず軽すぎない、程よい表具形式が、幢補形式だったのではないかと考える。

こうした近代絵画に対して、当時の表具師は「近来は、御客様が新意匠の御注文が多くなりまして、中略」殊に美術家の方々には古来の狩野四條土佐家のやうな御流派の外に、新式の画風を出されますので、其意匠を扶けます表装の側は、まだ一向に進歩しませんので、切地の形なども従来の儘でござい升から、我々の苦心一通りではございませぬ。⁽¹⁴⁾と従来の表具に対する限界を感じていたことが認められる。それでも、裱補を始めとする三形式や文人表具とは違う、新たな形を作りだすことは難しかったようで、「その他」に分類される「変わり表具」と呼ばれるやうな掛軸は、今のところあまり見られていない。形自体は既存の形式を使いながら、本紙内容や色合いに合わせた裂・軸首の取り合わせにしたり、日本の絵画に合うやうな「額装」を生み出したりする方向に向かったと考えられる。

このように、ほとんどが幢補形式で占められている様子からは画題と形式の結びつきが薄くなったように一見思われるが、神仏画には明らかな特徴がある。先述した売立目録調査では、47幅あった神仏画のうち、裱補形式で装丁されていたのは1幅のみだったことを考えると、神仏画という特別な画題の表装に対する意識は近代絵画の方が強く表れているといえよう。ただ、神仏画以外でも、例えば人物画に1幅見られた裱補形式は安田鞞彦の「聖徳太子像」で、その表具形式によって信仰の対象としての聖徳太子であることが示されている。またこの絵は実際に法隆寺が収蔵しており、聖徳太子二三〇〇年御遠忌の年（大正十一年／一九三二年）に奉納されたといわれている⁽¹⁵⁾。物語で2幅見られる裱補形式も同じく安田鞞彦の「夢殿」と「西廂待月」である⁽¹⁶⁾。前者は夢殿で瞑想する聖徳太子を描いたもので、掛軸には珍しいほどの横長の画面に座す太子の周りに僧侶と女官が立つという、伝記絵巻物の一場面のような構図になっている。後者は中国現代の戯曲を題材にしており、宗教儀礼とは関係がない。暗闇の中、明かり一つを頼りに進む二人の人物を描いた画面内をより引き立てるため、本紙を総縁で取り囲む裱補形式の視覚的效果を狙って選ばれたものと考えられる。また、人物画に1幅含まれている輪補形式は菊池契月の「古田織部像」であり、茶の湯と縁の深い人物が本紙となっている。これらは少数例ではあるが、各形

式の画題との相関性や形式自体のデザイン性が強いからこそ、作品内容を更に強調するためにも表具形式が選択されたことを示唆している。また、幢補形式は売立目録調査にも一定数見られているが、それら絵画が制作された前近代とは違う意識で形式の選択がされたことが窺える。そして、近代の新たな絵画表現の時代に、形式自体に対する意識はむしろ前近代よりも強まったといえ、ひいてはそこに近代画家の自我の強さの一端が表れているともいえる。

四、おわりに

江戸時代中期の公卿、近衛家熙の聞き書きをまとめた『槐記』では、表具の取り合わせについて「總シテ表具ノトリ合ト云コトハ、第一ニ一軸ノ筆者ヲ吟味シテ、此人ハドレホドノ服ヲキルベキ人ゾト工夫シテ、其人ニ相應ノ切ヲツカフコト、是第一ノコト也、今ノ人澤庵、江月、利休、宗旦ニ、古金欄ヲツカフトハ何ゴトゾヤ、不相應ハ勿論、イト文盲ナルコトナリ、古キ表具ニ、左ヤウナルハ一軸モナシ（後略）」⁽¹⁷⁾と書かれている。そこには本紙の内容ではなく、それを描いた人間の格や立場を意識した裂の取り合わせがされていたことが窺える。形式については、「狩野家とか或は土佐、四條、丸山、南画と云ふやうな表装と云ふものは其式が古来から決まつてあるやうで（中略）其決まつた通りすれば別段異論のないやうなことになるて居ります（原文ママ）」⁽¹⁸⁾と明治期にはいわれており、近代以前の形式は画題よりも画派が重要視されていた、といった見方もあった。各画派に得意とする画題があり、それが形式と直接繋がっていたものが、明治以降、画派が徐々に解体していく中で、残った画題が形式と結びついたのではないだろうか。勿論、「裱補ハ真、幢補ハ行、輪補ハ草也、佛像、祖師ノ像ノ外ハ、裱補ニスル事ナシ、幢補ヨシ、サレ共表具ノ取合ニヨリ輪補モヨシ」⁽¹⁹⁾など、各形式がどのような画題に用いられるかは、江戸時代にも数多くの茶書や表具の技法書で取り上げられており、そこには形式と画派を結び付けて言及したものはない。しかし、売立目録の調査において、画題に関わらず文人表具が多く見られたことは、画題ではなく描き手が文人画家であることが考慮された結果ではないかと考える。文化の流行に合わせて求められる本紙・掛軸があった時代、その本紙の裂の取り合わせに作者の立場や格が重要視されたように、形式には作者の所属画派とその格が重んじられ、それを「本紙との調和」としていた。それが近代へ移り、表現方法から画家の意識まで変わる中

で、掛軸に求められる調和も転換していく。

近代の表具師の資質について「表装する前に先づ其絵画の内容を見なければならぬ。少なくとも絵画を味ふ力がなくてはならない。絵画の感じや気分を知らなくてはこれからの表装は出来やしない」⁽²⁰⁾といわれており、画家の格や立場ではなく、描かれた作品の色調や内容を読み解いた表装が求められていたようである。表具師たちもこの新たな表現方法の絵画に添う新たな表具を模索し、明治期以降は競技会も開催されるようになる⁽²¹⁾。しかし、近代画家の調査結果で示した通り、既存の表具形式を越えることは難しかったようで、近代絵画の表具に対する課題として、色の調和だけではなく形式を破った、新しい形を作っているかどうか、ということが、すでに当時から今村紫紅によって指摘されている⁽²²⁾。ただ、これには様々な画家の個性、表現方法、作品に適した表具の形をその都度考察していくことは極めて難しく、対応しきれないという現実もあったと考える。こうした難しさがありながらも、掛軸で装丁されていた所には、近代の日本絵画に生まれた新しいアイデンティティ、西洋絵画にいう作家意識が入り込んだことから芽生えた自我の強さが表れているといえよう。

ここまで、掛軸の形式とその意識の変遷について実態調査を元に考察を行った。近代絵画については未だ調査途中で、特に調査数が少ないことから文人画家については論じることが出来ず、売立目録調査も京都の旧家を中心に行っていることから、全体の傾向とまではいえない。しかし形式選択が今のような相関に転換する、その前段階の様子の一部を見ることは出来たように思う。掛軸の形式には時代性があり、その当時の文化的状況から、制作する側である画家、享受する側の鑑賞者、仕立てる側である表具師など、様々な人々の意識を反映している重要な歴史史料である。また、こうした掛軸の実態を明らかにしていくことは、現在「装演文化財」の一つに数えられる掛軸の形態をした作品の新たな価値をも明らかにすることだと考える。今後とも表具の基礎研究として掛軸調査を続け、日本の飾りの文化に必需の調度具として受容されてきた掛軸の実態を整理し、その位置づけを改めて確認していきたい。

謝辞

本研究ノートを執筆するにあたり、貴重な横山大観作品の調査を快諾して下さいました横山大観記念館、同記念館学芸員佐藤志乃様、池田博子様に厚く御礼申

し上げます。ありがとうございました。

図1: 売立目録調査 画題別

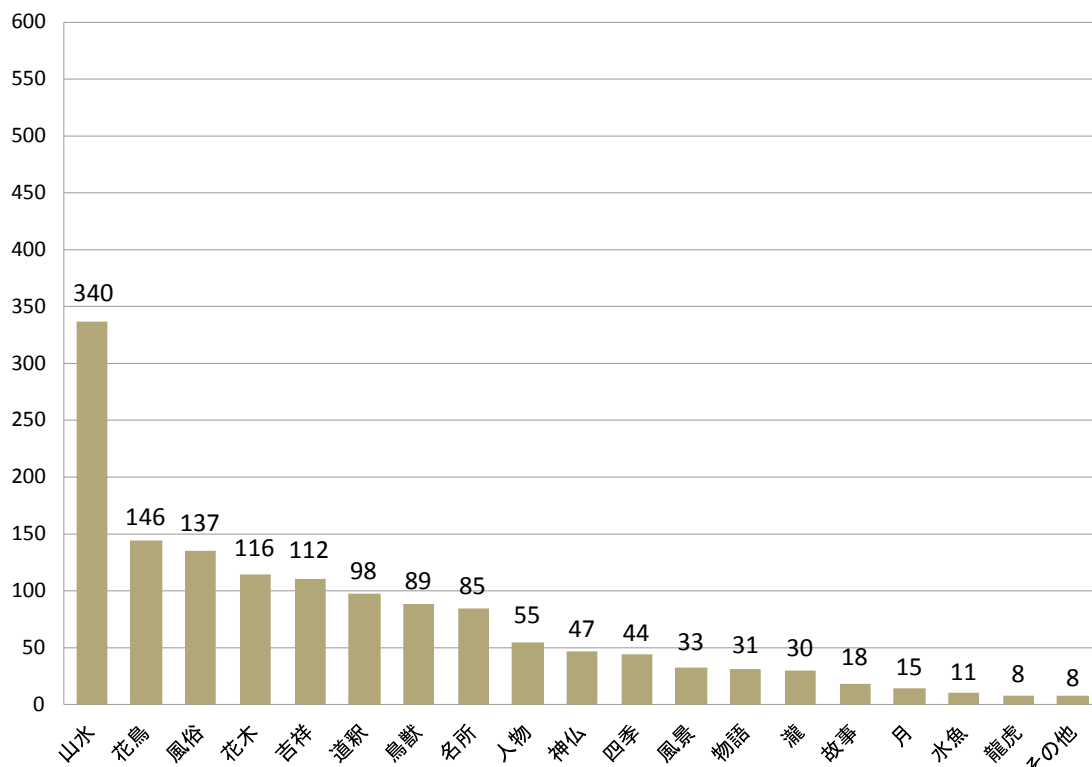


図2: 売立目録調査 形式別

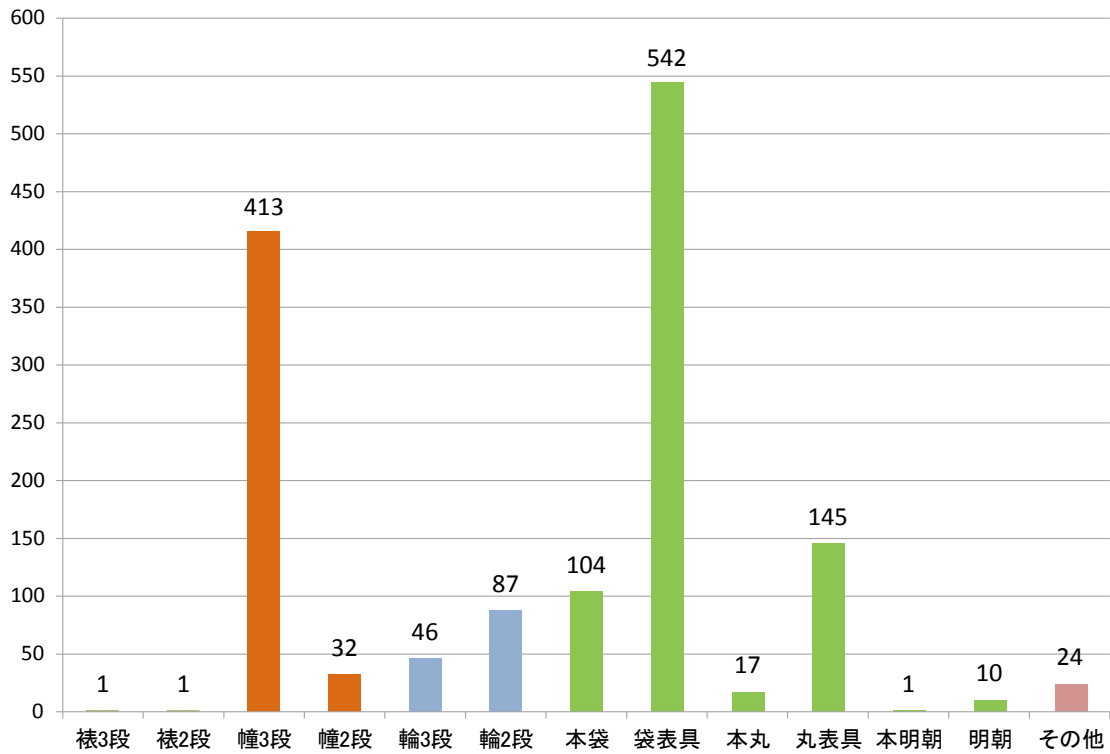


図3: 近代画家調査 画題別

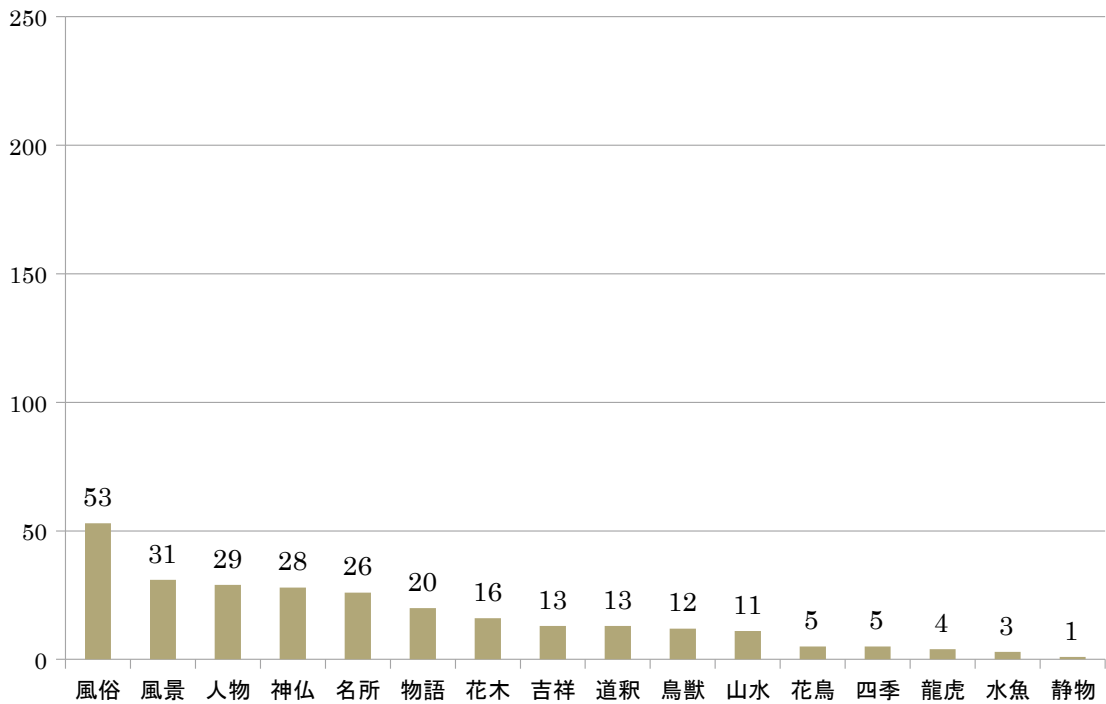


図4: 近代画家調査 形式別

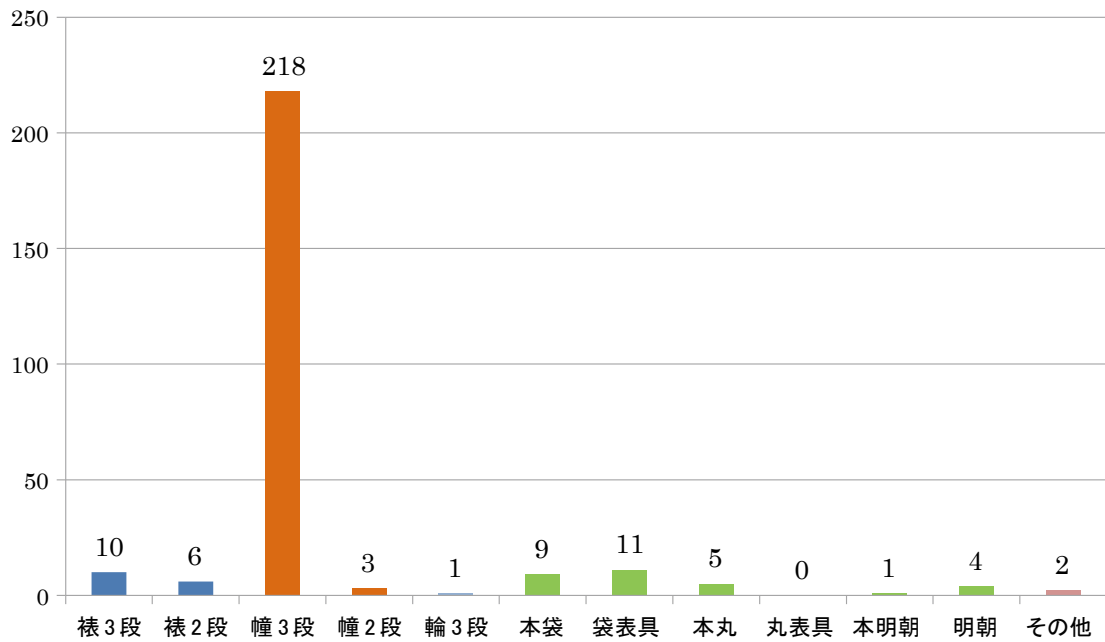


表2: 近代画家 画題別形式内訳

	裱補形式	幀補形式	輪補形式	文人表具	その他
風俗(53)	0	45	0	8	0
風景(31)	0	31	0	0	0
人物(29)	1	26	1	1	0
神仏(28)	13	12	0	1	2
名所(26)	0	21	0	5	0
物語(20)	2	17	0	1	0
花木(16)	0	14	0	2	0
道釈(13)	0	11	0	2	0
吉祥(13)	0	12	0	1	0
鳥獣(12)	0	10	0	2	0
山水(11)	0	7	0	4	0
花鳥(5)	0	4	0	1	0
四季(5)	0	5	0	0	0
龍虎(4)	0	4	0	0	0
水魚(3)	0	3	0	0	0
静物(1)	0	1	0	0	0

表1: 売立目録 画題別形式内訳

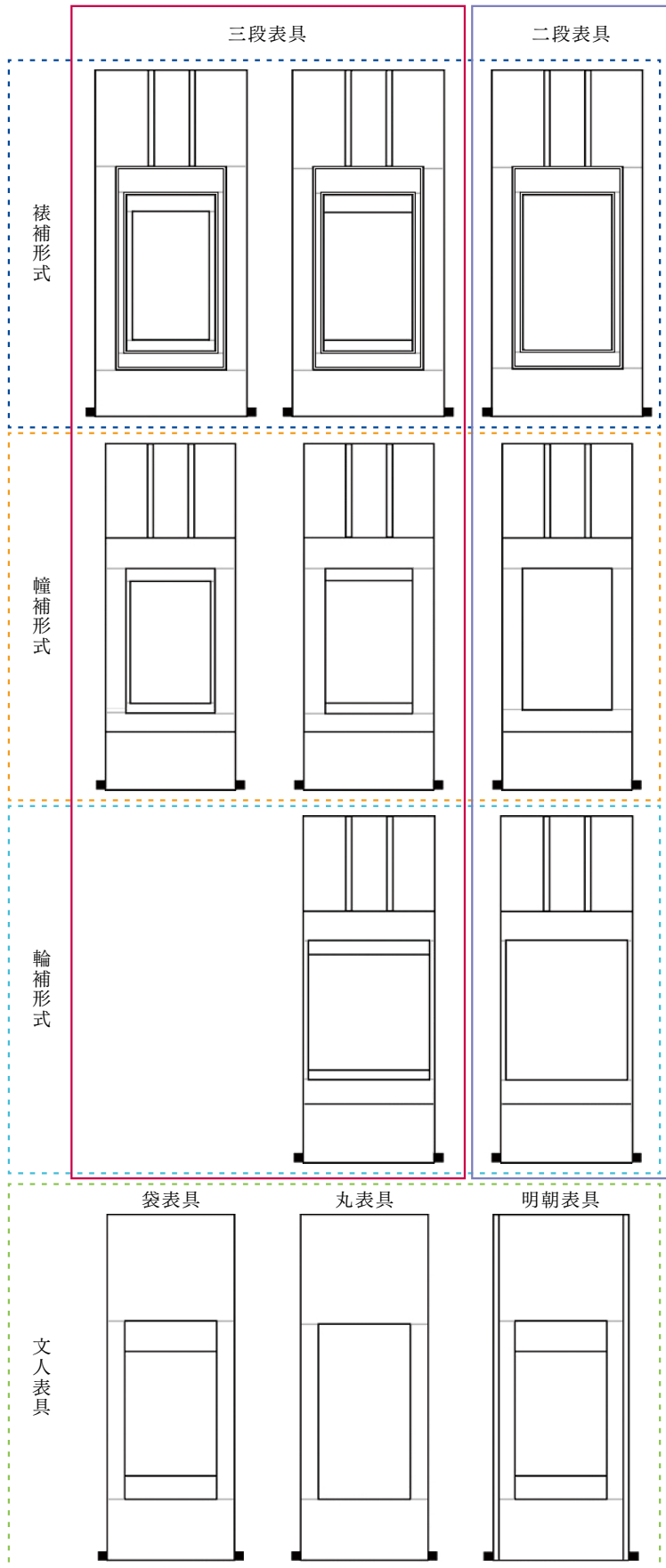
	裱補形式	幀補形式	輪補形式	文人表具	その他
山水(340)	0	52	25	261	2
花鳥(146)	0	63	6	75	2
風俗(137)	0	43	23	70	1
花木(116)	0	34	15	64	3
吉祥(112)	0	45	7	60	0
道釈(98)	1	35	13	49	0
鳥獣(89)	0	30	11	47	1
名所(85)	0	36	4	45	0
人物(55)	0	25	3	27	0
神仏(47)	1	15	1	30	0
四季(44)	0	9	5	17	13
風景(33)	0	16	4	12	1
物語(31)	0	12	3	16	0
瀧(30)	0	5	3	22	0
故事(18)	0	7	3	8	0
月(15)	0	6	4	4	1
水魚(11)	0	7	1	3	0
龍虎(8)	0	2	2	4	0
その他(8)	0	2	1	5	0

【図表】

【資料1】表具の形式図

今回の図表では、三形式の裱補・幢補・輪補形式と文人表具、もしくは文人表具の袋表具・丸表具・明朝表具として分けている。

また、三形式は分け方が二種類あり、各裂を段として二段・三段とする方法と、裂が本紙周りを多く廻っているものから真・行・草とする方法があるが、今回は二段・三段と段で分けている。



【資料2】 売立目録に見られた神仏画の形式

○裱補三段形式

宅磨為成「愛染明王」『男爵久我家並島田家所蔵品入札』昭和四年（一九二九）九月二十三日入札、東京美術倶楽部



○幢補三段形式

狩野探幽「釈迦横物」『當市綾小路小谷佐兵衛氏所蔵品其他及府下八幡井上氏旧蔵品』大正四年（一九一五）七月十二日入札、京都美術倶楽部



○袋表具（文人表具）

高橋草坪「白衣観音」『當市山内家所蔵品入札』昭和十年（一九三五）一月二十一日入札、京都美術倶楽部



(1) 註

こうした掛軸の形式については、室町中期に編纂・成立した『璫囊抄』巻二の十五に「本尊懸繪等ノメグリノ装束ヲ或ハヘウホウエト云、或ハ表紙ト云、何レカ正ソヤ〔中略〕表背書テヘウホイト讀也、〔中略〕是ニ輪背道背ト云事有、〔中略〕幢表背輪表背ト三字ニ書ク〔幢は旧字体、偏がハ登〕とあり、三形式の名称が同時代には既に存在していたことが認められる。また、唐表具という名称が江戸時代後期の喜多村筠庭による随筆『嬉遊笑覧』などに見られ、『和漢装演志』では明朝表具、袋表具の名称も見られる。画題との相関については、例えば「裱褙は真、幢褙は行、輪褙は草也、仏祖祖師の外は裱褙にする事なし、幢褙よし、されども表具の取合により輪褙もよし」と述べる『喫茶南方録』巻三や、輪褙表具について「茶の湯の掛物は是にはじまる、立物も横物も輪褙表具第一と用いる、墨跡猶以也」とある『和漢装演志』などが見られる。

(2)

売立目録に示されている書画類は玉石混合であることは周知のところである。今回は京都の旧家を中心となっているが、寺院や公家層の売立もわずかながらに含まれている。ただ、これらの旧家は決してコレクターと呼ばれる人々ではなく、数寄者や美術館の類でもないところに一つの特色があり、改装の可能性も薄く、生表具の状態が保たれていると考えられよう。売立目録のそうした性格から、前近代から近代における定量的な掛軸の画題と形式の相関の分析資料としての意味を持っていると判断した。

なお、調査した入札目録は次の通り

『當市新町藤木萬助所贖品』大正四年（一九一五）七月三日入札、京都美術倶楽部

『當市綾小路小谷佐兵衛氏所贖品其他及府下八幡井上氏旧贖品』大正四年（一九一五）七月十二日入札、京都美術倶楽部

『當市岩本氏所贖品入札』大正六年（一九一七）三月六日入札、大阪美術倶楽部

『山城木幡旧家當市天満某家所贖品入札』大正六年（一九一七）五月三日入札、大阪美術倶楽部

『河内某旧家當市某旧家所贖品入札』大正六年（一九一七）六月三日入札、大阪美術倶楽部

『當市下京中村氏所贖品伏見朝西類居所贖品入札』大正六年（一九一七）六月四日入札、京都美術倶楽部

『當市上京某旧御典藥及其他書画屏風茶器道具類』大正六年（一九一七）十一月十九日入札、京都美術倶楽部

『當市山伏山町井上氏所贖品入札』大正七年（一九一八）五月二十一日入札、京都美術倶楽部

『當市中京某大家岡山縣某旧家所贖品入札』大正七年（一九一八）十一月四日入札、京都美術倶楽部

『當市上京粟辻氏所贖品入札』大正七年（一九一八）十一月二十八日入札、京都美術倶楽部

『洛北神光院智満和上遺愛品入札』大正九年（一九二〇）四月五日入札、京都美術倶楽部

『當市上野旭松庵所贖品入札目録』大正十四年（一九二五）十一月十六日入札、京都美術倶楽部

『當市（千治）西村治兵衛氏及某家所贖品入札』大正十五年（一九二六）四月二十六日入札、京都美術倶楽部

『當市山田稻庵氏所贖品入札品目』昭和三年（一九二八）十二月二十五日入札、京都美術倶楽部

『當市七葉軒不老庵両家所贖品入札目録』昭和四年（一九二九）四月十五日入札、京都美術倶楽部

『男爵久我家並島田家所贖品入札』昭和四年（一九二九）九月二十三日入札、東京美術倶楽部

『當市伊藤茂七所贖品入札』昭和八年（一九三三）十一月二十七日入札、大阪美術倶楽部

『當市山内家所贖品入札』昭和十年（一九三五）一月二十一日入札、京都美術倶楽部

『京都遠藤家所贖品入札』昭和十一年（一九三六）十二月九日入札、大阪美術倶楽部

『當市藤澤松庵所贖品入札』昭和十四年（一九三九）十月十六日入札、京都美術倶楽部

(3)

画題分類は次の19種

- (4) 山水、花鳥、花木、水魚、鳥獸、神仏、吉祥、龍虎、道釈、故事、物語、人物、名所、風景、風俗、瀧、四季、月、その他
- (5) 本来、一文字ではなく筋が廻っているものは「筋廻袋表具」などと呼ばれるが、煩雑になるためここでは全て「本」としている。
- (6) 「四季」と「瀧」だけこれを下回り、前者の幢補形式は約20%、後者は約17%になっている。
- (7) 調査した作品については、それらが生表具のままであるとするならば、画題と表具形式との相関性を考える以上に、画家それぞれの好みが表示されてくるのではないかと思われる。今後、それぞれの作品の数量を整えた上で、そうした分析も行いたい。また、調査画家と絵掛軸数は次の通りである。
- (8) 横山大観(82幅) 安田靫彦(49幅) 上村松園(20幅) 木村武山(18幅) 竹内栖鳳(18幅) 菱田春草(16幅) 鏑木清方(11幅) 橋本雅邦(9幅) 今村紫紅(7幅) 下村観山(6幅) 寺崎広業(4幅) 野口小蘗(4幅) 狩野芳崖(3幅) 棟方志功(3幅) 伊藤小坡(3幅) 速水御舟(2幅) 前田青邨(2幅) 菊池契月(2幅) 川合玉堂(2幅) 川端龍子(1幅) 小林古径(1幅) 荒木寛畝(1幅) 吉川靈華(1幅) 小川栄達(1幅) 太田聰雨(1幅) 幸野楳嶺(1幅) 島成園(1幅) 九條武子(1幅)
- (9) 画題分類は次の16種
- (10) 山水、花鳥、花木、水魚、鳥獸、神仏、吉祥、龍虎、道釈、物語、人物、名所、風景、風俗、四季、静物
- (11) 例えば横山大観の「日本心神」は富士山を、「午下がり」は収穫前の茄子が実っている様子を描いたもので、作品内の絵を説明するのではなく、そのイメージをタイトルとしてつけている。これとは逆に、菱田春草の「林和靖」は、淡彩で描かれた水辺に一艘の小舟が浮かんでいるという、一見風景画のように見える作品となっており、タイトルで作品内容を説明している場合もある。
- (12) 昭和八年(一九三三)十一月二十七日入札『當市伊藤藤茂七所蔵品入札』では、出品された絵掛軸150幅中79幅、全体の約52%を山水画が占めていた。
- (13) こうした日本人の生活の中にある季節感の始まりについて、熊倉功夫『わび茶の心とかたち』教育社、一九八三年では、江戸時代から始まる俳諧の
- (14) 流行を一因として挙げ、それが茶の湯へも影響を与えた、と述べている。
- (15) 伊藤小坡「虫売」昭和期、鏑木清方「朝涼」大正十四年、など
- (16) 江戸時代の文人画家、浦上玉堂は自身の著書『名公妙評玉堂集』にて「画ヲ写スモ六法ヲ識ラズ、筆ヲ漫ルノミ而シテ画人タルヲ耻ズ(久保三千雄『浦上玉堂伝』新潮社、一九九八)」と、絵は描くが画論の六法を知らない、そのため画人というは恥ずかしいと述べており、自らを職業画家とは一線を画していた様子が窺える。また、建部綾足の『漢画指南』上巻「画意之論」の項目では、「凡書画共ニ市俗ノ氣ヲ嫌フハ同意也」と述べ、それを「又、市氣ト云モ、サノ如ク高位、俾賤ノ品ヲ以、其市氣ヲ論スルニモ非ス」とし、書画を描くのに厭うべき市俗の気は、人の身分によるものではないとしている。
- (17) 明治期に文人表具、とりわけ明朝表具が多かったという意見が、大正期から昭和前期にかけて表具店を営んでいた岡村辰雄によっていわれている。「降つて元治、慶應から明治初年は實に藝苑屏息の時代で、繪畫も諸流とひとしく衰退を餘儀なくされたが、中で南畫、文人畫等は僅かに前代の盛運を持續し明治新興畫の先驅をなした。〈中略〉従つて是等諸家の畫幅は多く文人畫であった。〈中略〉在来の大和表具の如き、一文字風帶、中、上下等の複雑な表装は極めて稀となった。中西耕石、帆石杏雨、〈中略〉伊藤博文等の書画表装に明朝表具の図式最も多く、裂地は色目の濃き珠珍表具の最盛期を來したのである。」
- (18) 岡村辰雄『表装備考』(和風堂、一九三六年)三十四頁
- (19) 根岸鐵太郎『室内裝飾法』『美術之日本』第2号11卷(雄松堂書店、一九一〇年)
- (20) 「聖徳太子像」一九二〇年頃、法隆寺蔵
- (21) ただし、「安田靫彦展」図録(東京国立近代美術館、二〇一六年三月二十三日-五月十五日)作風や落款の書体から一九四〇年頃の作品とする指摘もある。
- (22) 「夢殿」一九二二年、東京国立博物館蔵
- (23) 「西廂待月」一九二六年、滋賀県立近代美術館蔵
- (24) 「槐記」享保十四年(一七二九)正月十六日
- (25) 南米岳「表装研究会発表の趣意」『多都美』第4号9卷、明治四十三年

(一九一〇) 八月

(19) 再照菴自栞齋『表具割傳書』文久三年(一八二〇)

(20) 南米岳「表装研究会紀要」『多都美』第8号6巻、(巽画会本部、一九一四年三月)

(21) 明治四十二年(一九〇九)、京表具業組合(現・協同組合京都表装協会)設立、同年京表具業組合主催で表具師を審査員にした京都表具業組合員製作品競技会(現・表展)が開催される。翌四十三年には美術団体である巽画会主催で表具師・巽画会所属の画家を審査員にした表装競技会が東京で開催された。

この巽画会主催の表装競技会については、

池田博子「巽画会主催表装競技会と表装研究会について」『2011年館報』vol.27(横山大観記念館 二〇一一年)

に詳しい。

(22) 「今年に於ける表装者の進歩は明なものであるが色の調和と云ふことのみ苦心せず形の上の工夫をしたら如何と思ふ、素人の中に却つて此の如き人がある、在来の形式を破つて新しき形を作つたらと思ふ」

今村紫紅「形の上の工夫せよ」『表装競技会に対する感想』『多都美』第5号15巻(巽画会本部、一九一一年七月)

参考文献

林煥盛 「中世の足利將軍家における表具「御絵三幅対」について―日中韓の関連を中心に―」『デザイン理論』Vol.47(関西意匠学会、二〇〇五年)

佐藤留美 「墨蹟の表具について」『書の国宝 墨蹟』(読売新聞大阪本社、二〇〇六年)

岡本吉隆 『表具 和の文化的遺伝子』(清華堂、二〇〇七年)

協同組合京都表装協会編 『表具の事典』(協同組合京都表装協会、二〇一一年)
一般社団法人国宝修理装演師連盟編 『装演史』(一般社団法人国宝修理装演師連盟、二〇一一年)

高田智仁 『「文化財」としての表具の研究―近世宮廷における書跡掛軸を中心に―』(大東文化大学院二〇一六年度博士論文)